

## Ödipus nach Sophokles und vor Freud Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht«

### Einleitung

Zu Hugo von Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht« (1895) liegen zahlreiche psychoanalytische Interpretationen vor, so von Dorrit Cohn,<sup>1</sup> Marlies Janz,<sup>2</sup> Waltraud Wielthölder,<sup>3</sup> Rüdiger Steinlein,<sup>4</sup> Ingrid Haag<sup>5</sup> oder Ralf Simon.<sup>6</sup> Die in diesem Zusammenhang vorgebrachten Lesarten erscheinen plausibel, allerdings sind sie dem Vorwurf ausgesetzt, dass sie dem Protagonisten in Hofmannsthals Erzählung einen Ödipuskomplex attestieren, obwohl Sigmund Freud das Konzept 1895 noch gar nicht begründet hatte und Hofmannsthal Freud damals noch nicht gelesen hat. Demgegenüber ermöglicht ein dezidiert historisches Vorgehen eine präzisere Interpretation des »Märchen[s] der 672. Nacht«, was die literarische Anverwandlung des Ödipus-Stoffs angeht. Den Ansatzpunkt meiner Untersuchung stellt Hofmannsthals Lektüre von Sophokles' »König Oedipus« dar. Die antike Vorlage wird bei Hofmannsthal, so möchte ich argumentieren, dergestalt modifiziert, dass sich das Gewaltverhältnis umkehrt: Während Ödipus bei Sophokles den Vater tötet, wird bei Hofmannsthal der

<sup>1</sup> Vgl. Dorrit Cohn, »Als Traum erzählt«. The Case for a Freudian reading of Hofmannsthal's »Märchen der 672. Nacht«. In: DVjs 54, 1980, S. 284–305.

<sup>2</sup> Vgl. Marlies Janz, »Das Märchen der 672. Nacht«. Destruktion eines falschen Selbst. In: Dies., Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal. Königstein 1986, S. 128–148.

<sup>3</sup> Vgl. Waltraud Wielthölder, Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990, S. 23–46.

<sup>4</sup> Vgl. Rüdiger Steinlein, Gefährliche »Passagen« – Männliche Adoleszenzkrise in der Literatur um 1900. Hugo von Hofmannsthals Erzählungen »Das Märchen der 672. Nacht« und »Die wunderbare Freundin«. In: ZfGerm 14, 2004, H. 1, S. 55–66.

<sup>5</sup> Vgl. Ingrid Haag, Kryptogramme der Liebesangst. Zu Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht« und zu seinem »Andreas«-Fragment. In: Zur Literaturgeschichte der Liebe. Hg. von Karl Heinz Götze u.a. Würzburg 2009, S. 241–257.

<sup>6</sup> Vgl. Ralf Simon, Die Szene der Einfluß-Angst und ihre Vorgeschichten. Lyrik und Poetik beim frühen Hofmannsthal. In: HJb 20, 2012, S. 37–77.

Kaufmannssohn getötet. Eine weitere Abänderung betrifft die Hohlweg-Szene bei Sophokles. Hofmannsthal stellt die Erinnerungen in Form eines memorierten Wegs in der Psyche dar, den der Protagonist im zeitlichen Verlauf rückwärtsgeht. Durch diese Verkehrung entsteht eine Internalisierung und Psychologisierung. Im Vergleich mit Sophokles' Vorlage vertieft das »Märchen der 672. Nacht« die Erschließung einer Psyche durch ein Erzählen, das wie die gleitende Übergänglichkeit von Ereignissen im Traum funktioniert. Hofmannsthals Erzählung stellt insofern in und mit seiner literarischen Auseinandersetzung mit Sophokles ein Szenario psychointerner Vorgänge nach und veranschaulicht diese anhand der Psycho-Logik einer Figur.

### Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht« – Ödipus vor Freud

Beginnen wir mit der ödipalen Lesart der Erzählung, bevor wir uns im nächsten Kapitel der Frage widmen, wie Hofmannsthal dies vor und in Unterscheidung von Freud<sup>7</sup> entwickeln konnte.

Der Protagonist des »Märchen[s] der 672. Nacht« ist ein 25-jähriger Kaufmannssohn. Dessen Eltern agieren zwar nicht aktiv als Figuren und sind somit nicht an der äußeren Handlung beteiligt, sie sind allerdings innerpsychisch in ihm wirkmächtig. Dem Text gelingt dies, indem er ein rhetorisches Mittel einsetzt: die Allusion. Diese verweist auf die zugrunde liegende Dreieckskonstellation zwischen dem Protagonisten als Kind, der Mutter und dem Vater. So hat insbesondere die Figur der Mutter eine zentrale Funktion in der Erzählung: »[Der Kaufmannssohn] hatte sie [die alte Dienerin] gern, weil [...] die Erinnerung an die Stimme seiner eigenen Mutter und an seine Kindheit, die er sehnsüchtig liebte, mit ihr umherging« (S. 16).<sup>8</sup> Die starken Liebesge-

<sup>7</sup> Vgl. hierzu Dorothee Kimmich, *Psychologie, Psychoanalyse, Hysterie und Adoleszenz*. In: HH, S. 19–22, hier S. 20; darüber hinaus vgl. Michael Fisch, *Der Mythos vom Ödipus und seine Folgen. Von Sophokles und Sigmund Freud zu Michel Foucault*. In: Ders., »Wer wusste je das Leben recht zu fassen«. Aufsätze zu Johann Wolfgang Goethe (1749–1832), Sigmund Freud (1856–1939) und Paul Celan (1920–1970). Berlin 2016, S. 25–45.

<sup>8</sup> SW XXVIII Erzählungen 1, S. 13–30; im Haupttext fortlaufend zitiert mit Angabe der Seitenzahl.

fühle des Protagonisten in Bezug auf seine Kindheit sind – nach einer ödipalen Lesart – zugleich mit der Mutter verknüpft und könnten in Zusammenhang mit einer ödipalen Krise stehen, die in der Passage zu Beginn des zweiten Teils anklingt. Dort wird der Zorn des Protagonisten deutlich, ein starker Affekt wirkt in ihm. Dabei stellt sich die Frage, warum er erregt ist und wogegen sich dieser Zorn richtet.

Er ging auf und ab, die zornige Erregung erhitzte ihn so, daß er seinen Rock und Gürtel abwarf und mit Füßen trat. Es war ihm, als wenn man seinen innersten Besitz beleidigt und bedroht hätte und ihn zwingen wollte, aus sich selber zu fliehen und zu verleugnen, was ihm lieb war. Er hatte Mitleid mit sich selbst und empfand sich, wie immer in solchen Augenblicken, als ein Kind. (S. 21)

Folgen wir einer ödipalen Lesart, so zeigt sich hier die übergroße Liebe zur Mutter, die als kostbarer »Besitz« (S. 21) in seinem Inneren erscheint. Als der Kaufmannssohn ein Knabe war, kämpfte er gleichsam mit dem Vater um die Gunst der Mutter. Die starke emotionale Bindung gegenüber der Mutter tangierte die Vater-Sohn-Beziehung, weil bereits in der Kindheit eine Rivalität mit dem Vater entstand. Darüber hinaus lässt sich ein weiterer Grund für den Zorn errahnen, der ebenfalls in dieser Zeit zu verorten ist: die Schwäche des Vaters und dessen Abwesenheit in der Kindheit. Denn der Kaufmann erscheint als schwacher Vater für den Kaufmannssohn, weil er nicht für ihn da ist. Eine mögliche Ursache für die Schwäche des Vaters ist sein übermäßiges Besitzstreben. Zugleich könnte die Abhängigkeit von den Gegenständen und Ländereien die Angst ausgelöst haben, diese wieder zu verlieren. In der »angstvolle[n] Liebe« (S. 21) manifestierte sich somit die Schwäche des Vaters. Der Besitz wäre insofern ein wirkmächtiger Faktor im Zusammenspiel zwischen dem jungen Kaufmannssohn, der Mutter und dem Vater:

Er begriff zum erstenmal, was ihn als Knabe immer zum Zorn gereizt hatte, die angstvolle Liebe, mit der sein Vater an dem hing, was er erworben hatte, an den Reichtümern seines gewölbten Warenhauses, den schönen, gefühllosen Kindern seines Suchens und Sorgens, den geheimnisvollen Ausgeburten der undeutlichen tiefsten Wünsche seines Lebens. (S. 21f.)

Die materiellen Dinge werden als »schöne[], gefühllose[] Kinder[] seines Suchens und Sorgens« (S. 21) bezeichnet, mit denen der junge Kaufmannssohn um die Liebe des Vaters konkurrieren muss. Der

Wunsch des Sohns, vom Vater gleichermaßen geliebt zu werden, wie er ihn liebt, erfüllt sich nicht: Dem Vater scheinen der Besitz der angehäuften Reichtümer und die Waren, die dieser als Kaufmann erworben hatte, wichtiger als sein Sohn zu sein. Der Kaufmann strebt danach, diese Gegenstände anzuhäufen, hütet und umsorgt sie. Denn er braucht und liebt diese Besitztümer mehr als sein eigenes Kind, weil er davon abhängig ist. Aufgrund dieser Disposition des Kaufmanns entwickelt sich in der Kindheit die Eifersucht des Kaufmannssohns auf die anderen »Kinder« (S. 21), die sein Vater besitzt. Als junger Mann erkennt er rückblickend die Ursache für seinen Zorn: Der schwache Vater war nicht für seinen Sohn da, als er ein Knabe war.

Der Ausdruck »was er erworben hatte« (S. 21) ließe sich auf die Ehefrau und damit die Mutter des Kaufmannssohns beziehen. Demnach könnte darin eine vage Angst des Vaters anklingen, seine Ehefrau, die er erobert und geheiratet hatte, an den Sohn zu verlieren. Wird die ödipale Lesart weiterverfolgt, ließe sich das Konkurrieren um diese Frau demzufolge als ein ödipaler Kampf identifizieren. Der Kaufmannssohn fühlt sich »beleidigt«, »bedroht« (S. 21) und angegriffen durch etwas, das für ihn nicht greifbar ist. Dies könnte insoweit auf ein latent vorhandenes ödipales Begehren hindeuten, das unkontrolliert in der Psyche vonstattengeht, wobei die Gedanken dem Bewusstsein nicht zugänglich sind. Im Moment, wenn seine Kindheit plötzlich aufscheint (S. 21), wird er gleichsam zurückversetzt in die emotionale Situation als Minderjähriger. Zugleich ließe sich dieser innerpsychische Vorgang dahingehend deuten, dass seine verborgenen ödipalen Wünsche in gewisser Weise erneut aufscheinen. Sofern der Kaufmannssohn als junger Erwachsener ähnlich empfindet wie als Kind, käme dies einem Rückfall auf das kindliche Niveau gleich und somit auf jene zeitliche Ebene, in der die Fixierung stattgefunden und die ödipale Krise ihren Ursprung hat. Diese Argumentationslogik impliziert, dass er bereits als kleiner Junge in Konkurrenz zum Vater trat, weil er die Mutter für sich haben wollte; darauf könnte auch der beständige Zorn in der Kindheit hindeuten. Vor diesem Hintergrund würde es sich um Selbstmitleid (S. 21) handeln, weil er nicht das bekommt, was er begehrt. Dementsprechend fühlte sich der Sohn als Kind bisweilen vom Vater, der als Kaufmann häufig unterwegs war, emotional vernachlässigt. Falls der

Kaufmannssohn während der Abwesenheit des Vaters zeitweise dessen Rolle einnahm, könnte er mitunter der wichtigere Mann für die Mutter geworden sein. Insofern könnte die »angstvolle Liebe« (S. 21) des Vaters die Angst bedeuten, die Ehefrau an den Sohn zu verlieren. Auch hier deutet sich die Schwäche des Vaters an. Diese Problemlage steigert sich schließlich bis zum finalen (tödlichen) Kampf um die Ehefrau bzw. Mutter. In diesem Szenario verschieben sich die Macht- und Kräfteverhältnisse zugunsten des Kaufmannssohns: Der Kaufmann erscheint als schwacher Vater, der Sohn als der Überlegene.

Er begriff, daß der große König der Vergangenheit hätte sterben müssen, wenn man ihm seine Länder genommen hätte, die er durchzogen und unterworfen hatte vom Meer im Westen bis zum Meer im Osten, die er zu beherrschen träumte und die doch so unendlich groß waren, daß er keine Macht über sie hatte und keinen Tribut von ihnen empfing, als den Gedanken, daß er sie unterworfen hatte und kein anderer als er ihr König war. (S. 22)

Diese Gedanken über den Tod des Vaters sind im Kontext von Macht, Herrschaft und Unterwerfung verortet. So sind verschiedene Interpretationen für den »sehr großen König der Vergangenheit« (S. 18) denkbar. Zum einen kann damit ein König, der in der Vergangenheit gelebt hat, gemeint sein. Oder es handelt sich um die individuelle Vergangenheit und damit um die Kindheit des Kaufmannssohns – eine Zeitspanne, die ihn stark geprägt hat, die für ihn noch immer präsent ist und ihn beherrscht. Des Weiteren kann die Vergangenheit als ein sehr großer König interpretiert werden – als eine machtvolle Person, die den Protagonisten beherrscht. Entsprechend einer Analogisierung von König und Vater – respektive Kriegsherr und Patriarch – wäre es der Vater des Kaufmannssohns, der Macht über seinen Sohn ausübt und als übergroße Vaterfigur wirkt. Der große König als Kriegsherr, der andere Länder unterworfen hatte, kann assoziiert werden mit dem Vater als mächtiges Familienoberhaupt: Analog zu einem Kriegsherrn kommt der Patriarch einem Herrscher über seine Familie gleich. Das Verb »unterwerfen« ist deutlich stärker als »erwerben« (s.o., vgl. S. 22), es entstammt einem militärischen Kontext und impliziert eine Steigerung bzw. markiert eine Zuspitzung der Lage. Wenn der Vater die Macht verloren und seine Herrschaft an den Sohn hätte abgeben müssen, hätte dies den Tod des Königs respektive des Vaters bedeutet. Aus der Perspektive des Sohns

stellt der Tod des Vaters gewissermaßen die Voraussetzung dar, um die Mutter für sich gewinnen zu können, zu erobern und seine ödipalen Wünsche zu erfüllen. Unter der Annahme einer ödipalen Konstellation richtet sich dementsprechend das Begehren des jungen Kaufmannssohns auf seine Mutter, wobei dieser inzestuöse Wunsch als ein Phantasma in der Psyche verortet ist und sich daher der bewussten Kontrolle entzieht. Diese Problemlage zeigt sich als ein verinnerlichter, die Kindheit überdauernder Konflikt. Eigene sexuelle Wünsche des Kaufmannssohns als Kind werden unterdrückt, und er tritt in Konkurrenz zum Vater, sodass dieser als Nebenbuhler erscheint.

Auch aus der Lebensweise des Kaufmannssohns ließe sich schlussfolgern, dass er eine in psychischer Hinsicht krisenhafte Lebensphase zu bewältigen versucht, indem er eine alternative (quasi-familienähnliche) soziale Gruppe wählt, mit der er in häuslicher Gemeinschaft zusammenlebt. Im Unterschied zu einer Familie stehen der Kaufmannssohn und seine vier Diener:innen nicht in einem natürlichen Verwandtschaftsverhältnis zueinander. Unter der Prämisse, dass die Konstellation Kaufmannssohn–Diener–Dienerinnen einer Mehrfachbesetzung gleicht, könnten die Diener:innen projektive Flächen für den Kaufmannssohn darstellen:<sup>9</sup> Der alte Diener vertritt demnach ersatzweise den Vater; die alte Dienerin, seine Haushälterin, nimmt stellvertretend die Stelle der Mutter ein. Den beiden jungen Dienerinnen kommt sodann die Rolle von Schwestern zu. Durch die fehlende inzestuöse Aufladung der Gemeinschaft und das künstliche Verhältnis zwischen dem alten Diener

<sup>9</sup> Die Diener:innen wurden in Forschungsbeiträgen verschieden interpretiert: Maximilian Bergengruen weist in diesem Kontext auf die Metaphysik des Unbewussten hin. Dass Menschen an einem überindividuellen Unbewussten des Lebens teilhaben und einander als Unbewusstes beeinflussen können, führt Bergengruen auch am Beispiel des »Märchen[s] der 672. Nacht« aus; vgl. Maximilian Bergengruen, *Mystik der Nerven*. Hugo von Hofmannsthal's literarische Epistemologie des »Nicht-mehr-Ich«. Freiburg i.Br. 2010, S. 20. Zum Konzept eines universalen Unbewussten der Natur vgl. ebd., S. 19. Auch Ralf Simon widmet sich dieser Passage und vertritt die These, dass eine Missbrauchsszene zugrunde liegt, die die Vorgeschichte darstellt. Simon zufolge repräsentiert die Dienerschaft die Konstituenten einer traumatischen Urszene: »Die Urszene ist die eines Kindesmißbrauchs: Der Kaufmannssohn wurde von seinem Vater vergewaltigt« (Simon, *Die Szene der Einfluß-Angst und ihre Vorgeschichten* [wie Anm. 6], S. 70). Durch diese Gewalterfahrung in der Kindheit wurde der Protagonist traumatisiert, so Simon; vgl. ebd., S. 70–73. Dieser These Simons stimme ich nicht zu, weil viele Textsignale auf einen ödipalen Konflikt im Inneren der Figur hindeuten – also nicht auf eine Vergewaltigung.

und dem Protagonisten als dessen Dienstherr tritt der ödipale Konflikt zwar zunächst nicht in Kraft, er bricht dann aber im zweiten Teil der Erzählung durch. Der Kaufmannssohn fürchtet sich davor, »eines dieser Wesen [seinen alten Diener oder eine seiner Dienerinnen, Anm. M.S.] zu verlieren, mit denen er durch die Gewohnheit und andere geheime Mächte völlig zusammengewachsen war« (S. 21). Ein bedrohlicher Gedanke löst »zornige Erregung« (S. 21) aus. Chiffriert hat er Angst davor, dass ihm die Mutter oder der gute Vater weggenommen werden könnte. Denn aufgrund seiner verborgenen ödipalen Wünsche drohen Auseinandersetzungen, Streit und der Bruch mit seinem Vater – stets vorausgesetzt, dass dies ödipal gelesen wird. Als der Kaufmannssohn älter wird, reflektiert er dieses ödipale Begehren, das sich »halbunbewußt[]« (S. 21) in ihm vollzieht und daher für ihn unsagbar ist. Dabei nehmen wiederum die Diener:innen als Projektionsflächen eine zentrale Funktion ein, denn sie werden für den Protagonisten zu Spiegeln seiner selbst. Indem sie ihn mit seinen eigenen existenziellen Ängsten konfrontieren, initiieren sie den Prozess der Selbstreflexion:<sup>10</sup>

Er sah schon seine vier Diener aus seinem Hause gerissen und es kam ihm vor, als zöge sich lautlos der ganze Inhalt seines Lebens aus ihm, alle schmerzhaft-süßen Erinnerungen, alle halbunbewußten Erwartungen, alles Unsagbare, um irgendwo hingeworfen und für nichts geachtet zu werden wie ein Bündel Algen und Meertang. (S. 21)

Der Kaufmannssohn imaginiert, für wertlos gehalten und missachtet zu werden, und antizipiert seine Bestrafung durch eine größere, mächtigere Instanz. Diese Andeutung (S. 21) kann als eine Vorausdeutung und Vorahnung verstanden werden, wenn am Ende die Bestrafung durch den Tritt des Pferds erfolgt, infolgedessen der Kaufmannssohn in einer trostlosen Lage in einer unwürdigen Umgebung stirbt. Im Gegensatz zu seinem Leben, als er stets umgeben und umsorgt war von seiner Dienerschaft, bleibt er am Lebensende allein, fast unbeachtet und findet einsam den Tod (S. 30).

Im Rahmen der eingeschlagenen Richtung ließe sich argumentieren, dass sich das ödipale Begehren in der Szene im Juwelierladen

<sup>10</sup> Vgl. Steffen Burk, *Private Kunst. Hermetisierung und Sakralisierung der Literatur um 1900*. Baden-Baden 2019, S. 294.

deutlich zeigt. Dort sieht der Kaufmannssohn Schmuck, der eine Assoziation auslöst und »ihn irgendwie an die alte Frau erinnerte« (S. 23). Er beschließt, den Schmuck für diese Frau, seine alte Dienerin, zu kaufen; diese ließe sich mit seiner Mutter assoziieren. Dass er ihr den Schmuck schenken will, wäre demnach ein starkes Argument für die ödipale Lesart; denn es ist der Sohn, der um die Gunst seiner Mutter wirbt. In der Juwelierladen-Passage lässt sich eine Ambivalenz erkennen in Bezug auf zwei verschiedene Frauen, für die der Kaufmannssohn Schmuck als Geschenk kauft: »altmodischen Schmuck« für »die alte Frau« (S. 23) und ein dünnes, goldenes Kettchen für die »junge[] Königin« (S. 23). In dieser jungen Frau sieht er das ältere der beiden Mädchen, seine etwa 17 bis 18 Jahre alte Dienerin. Ihre Schönheit zieht ihn an, sie affiziert ihn; er findet sie begehrenswert und spürt Sehnsucht, kein Verlangen. Dies ist eine Parallelstelle zur Szene, in der der Kaufmannssohn ihr Bild im Spiegel<sup>11</sup> sieht:

Einmal erblickte er die Größere in einem geneigten Spiegel; [...] [sie schien] wie eine Königin im Kriege. Er wurde ergriffen von ihrer großen Schönheit, aber gleichzeitig wußte er deutlich, daß es ihm nichts bedeuten würde, sie in seinen Armen zu halten. Er wußte es überhaupt, daß die Schönheit seiner Dienerin ihn mit Sehnsucht, aber nicht mit Verlangen erfüllte [...]. [Ein süßer] Reiz [lag] [...] in der Schönheit seiner Dienerin [...], die ihn verwirrte und beunruhigte. (S. 20)

Zentral ist die Gedankenverbindung in Bezug auf »die alte Frau« (S. 23), die der Eltern-Generation zugeordnet werden kann; denn sie erscheint als die Königin, die zum König – seinem Vater – gehört:

Plötzlich fiel sein Blick auf einen altmodischen Schmuck aus dünnem Gold mit einem Beryll verziert, der ihn irgendwie an die alte Frau erinnerte. Wahrscheinlich hatte er ein ähnliches Stück aus der Zeit, wo sie eine junge Frau gewesen war, einmal bei ihr gesehen. (S. 23)

Diese Assoziationen sind von einer Überlagerung der Zeiten geprägt: Die alte Mutter und die Mutter, als sie noch jung war, verschmelzen darin. Eine mögliche Erklärung wäre, dass dies die Zeit war, als sein

<sup>11</sup> Dieses Motiv findet sich auch auf dem Bucheinband der Ausgabe von 1904/05; vgl. Volker Mergenthaler, *Das ›Verlangen nach der Fortsetzung‹. Begehren, Erzählen, »Die Zeit« und Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht«*. In: HJb 22, 2014, S. 259–283, hier S. 259–261.



Vater sie kennenlernte. Dabei geht es um Begehren, Liebeswerben und Partnerwahl. Wenn der Kaufmannssohn an eine junge Frau – eine andere Frau als seine Mutter – denkt, sucht er seine Rolle und vergleicht sich mit dem Vater. Der ödipale Konflikt als hemmendes Element führt entsprechend dieser Argumentationslogik dazu, dass der Kaufmannssohn nicht frei ist für einen eigenen Weg oder eine eigene Liebesbeziehung. Dass er Schmuck für die Mutter kauft, zeigt die verborgenen ödipalen Wünsche, die ihn auch als 25-Jährigen noch umtreiben. Ein weiteres Indiz wäre das Fortbestehen des Konflikts bis zu diesem Alter von 25 Jahren; dass ein Stagnieren statt einer Entwicklung zu erkennen ist, würde ebenfalls für eine Krise sprechen.<sup>12</sup> Hinzu kommt, dass der Protagonist namenlos bleibt und stets als »der Kaufmannssohn« bezeichnet wird. Diese Antonomasie verweist darauf, dass er nur der Sohn eines Kaufmanns ist, keinen Beruf hat und kein eigenständiger erwachsener Mann ist. So hat er sich nicht von seinen Eltern abgelöst und sich auch nicht zu einer eigenständigen Persönlichkeit entwickelt – auch darauf basiert der Konflikt.

Im Kontrast zwischen der alten und der jungen Frau deutet sich das ambivalente Verhältnis zwischen der Mutter und einer potenziellen, geeigneten Partnerin an. Vor diesem Hintergrund lässt sich erklären, warum der Protagonist im Spiegel das Bild des Mädchens imaginiert, warum er in ihr eine »junge[] Königin« (S. 23) sieht und ihr Schmuck schenken will. Der Kaufmannssohn antizipiert, dass er selbst dieser junge König und das Mädchen die Königin ist. So sieht er in ihr nicht seine Dienerin, sondern vielmehr eine potenzielle Geliebte oder Gefährtin, um die er werben will. Demzufolge thematisiert Hofmannsthal's Erzählung im Kern ein Liebesbegehren, die Suche nach einer Erwidern der Liebesgefühle. Die Stadt als ein Raum im Unterbewussten erscheint unschön und reizlos, die Umgebung wirkt öde und trist. Alles um den Protagonisten herum ist langweilig und eintönig. Im Gegensatz dazu erscheint der fremde Garten beim Blick aus dem Fenster des Juwelierladens verführerisch. Der »sehr schön gehaltene[] Gemüsegar-

<sup>12</sup> Steinlein legt den Fokus auf die Lebenskrise des Helden, symbolisch zu verstehende Schwellenübertritte, Initiationsschritte und Schwellenhüter-Figuren im Kontext der Adoleszenzliteratur; vgl. Steinlein, Gefährliche »Passagen« (wie Anm. 4), S. 65.

ten« (S. 24) kann als eine Anspielung auf Fruchtbarkeit gelesen werden. »Er bekam sogleich Lust« (S. 24), in die Glashäuser hineinzugehen. Hierin ist die Verlockung, sich dem Unbekannten und Reizvollen zuzuwenden, erkennbar – die Hinwendung zur Frau sowie das Liebesbegehren. Wie ein guter Vater führt der Juwelier den Kaufmannssohn auf das unbekannte Terrain, auf das er sich begeben will, also in die Welt hinaus. Danach wird er mit seiner Angst konfrontiert, als er sich etwas Unbekanntem zuwendet – einer Frau. Obwohl der Kaufmannssohn zunächst fasziniert ist von den fremden, exotischen Pflanzen im Glashaus mit dem unbekannten Blattwerk und es als reizvoll empfindet, wird er von Angst erfasst. Entsprechend der Argumentationslogik wäre der Anblick des Mädchens im Glashaus mit der frühen Furcht verknüpft, die er selbst als ein »höchstens vierjähriges kleines« (S. 24) Kind verspürte. Hier könnte der Ursprung seines ödipalen Konflikts vermutet werden.

Verfolgten wir die ödipale Lesart weiter, ließe sich das Pferd<sup>13</sup> mit dem übermächtigen Vater identifizieren. Der Tritt des Pferds in die Lenden käme folglich einer Bestrafung durch ihn gleich. Der Kaufmannssohn sucht eine Münze in seiner Tasche, wobei »ein plötzlicher, undeutlicher Gedanke ihn hemmte« (S. 29). Durch eine Handbewegung fällt der Schmuck unbeabsichtigt aus der Tasche (S. 29), was nicht bewusst geschieht. Die Ursache für diese psychisch bedingte Hemmung, durch die seine Hand den Schmuck fallen lässt, ist eine plötzlich aufblitzende Erinnerung. Der Kaufmannssohn hat wertvollen Schmuck und will ihn der Mutter schenken, um sie zu erobern. Dieses Vorhaben wird jedoch bereits im Voraus verhindert, bevor das Schenken sanktioniert würde. Der Kaufmannssohn ahnt, dass der Vater es nicht tolerieren würde, wenn er seiner Mutter etwas schenkte wie einer Geliebten. Deshalb wirft er den Schmuck eher unbeabsichtigt dem Pferd unter die Füße. Im nächsten Moment tritt das Pferd ihn in die Lenden – eine Gewalteinwirkung mit tödlichen Folgen.<sup>14</sup> Bei dieser

<sup>13</sup> Die Forschung hat das Pferd verschieden interpretiert: Cohn betrachtet das Pferd als Symbol für den Vater; vgl. Cohn, »Als Traum erzählt« (wie Anm. 1), S. 301. Im Unterschied dazu symbolisiert das Pferd nach Auffassung Wielthölter die imaginierte Mutter; vgl. Wielthölter, Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts (wie Anm. 3), S. 45.

<sup>14</sup> Diese Passage fasst die Forschung überwiegend als eine Kastrationsszene auf, die tödlich endet: Cohn zufolge agiert das Pferd hier stellvertretend für den Vater als strafen-

Konfrontation mit der angreifenden Instanz dringt der Kaufmannssohn nun gleichsam ins innere Zentrum seines Kriegs gegen den König<sup>15</sup> vor, und am Ende findet der finale Kampf um Leben und Tod statt. Ähnlich wie das Mädchen im Glashauss wirkt das Pferd zornig und boshaft. Der Kaufmannssohn sieht sich in der Rolle des kleinen Kindes; der Gegner – das Pferd – ist wie seine Eltern deutlich größer als er selbst. Der Kauf von Schmuck für die Mutter und die Absicht, ihr diesen zu schenken, sind also folgenreich; die Konsequenz daraus wäre, dass er von einer übermächtigen Instanz, die gemäß einer ödipalen Lesart an Stelle des Vaters agiert, angegriffen, für sein ödipales Begehren bestraft und getötet wird. Daher liegt die Vermutung nahe, dass der Vater auch nach seinem Tod Macht über ihn hat und ihn noch immer angreift. Unausweichlich führt das Handeln des Protagonisten zur Zuspitzung des Konflikts und zum tragischen Ende.

Wie einleitend schon gesagt: Ödipale Lesarten wie diese müssen sich den Vorwurf<sup>16</sup> gefallen lassen, dass sie ahistorisch mit Begriffen argumentieren, die Freud erst zu einem späteren Zeitpunkt (1897)<sup>17</sup>

de Instanz, die den Kaufmannssohn kastriert; vgl. Cohn, »Als Traum erzählt« (wie Anm. 1), S. 301. Hingegen argumentiert Wielthölder, dass die als überwältigend imaginierte Mutter dem Kaufmannssohn mit der Kastration droht, womit sie die Unterwerfung ihres Sohns bezweckt; vgl. Wielthölder, Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts (wie Anm. 3), S. 45. Simon deutet den Tritt des Pferdes als eine »Kastrationsszene, letale Konsequenz der anfänglichen Vergewaltigung, in der der Sohn zum Mädchen gemacht wurde« (Simon, Die Szene der Einfluß-Angst und ihre Vorgeschichten [wie Anm. 6], S. 71).

<sup>15</sup> Auch Janz widmet sich dieser Konfrontation am Ende der Erzählung und formuliert die These vom Krieg des Sohns gegen den Vater; vgl. Janz, »Das Märchen der 672. Nacht« (wie Anm. 2), S. 128–148.

<sup>16</sup> Vgl. Wolfgang Nehring, Das Unheimliche in Hofmannsthals frühen Erzählungen. Zum Zusammenhang von Form und Gehalt. In: *Studia austriaca* 9, 2001, S. 9–23, hier S. 19f.

<sup>17</sup> Im Jahr 1895 beschäftigt sich Freud noch nicht mit Sophokles' »König Oedipus«. Als Gründungsstelle für den sog. »Ödipuskomplex« gilt in der Forschung ein Brief Freuds im Jahr 1897 an Wilhelm Fließ: Sigmund Freud, Brief Nr. 71 vom 15. Oktober 1897. In: Ders., *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902*. Hg. von Marie Bonaparte et al. London 1950, S. 235–239. Darin bemerkt Freud »die Verliebtheit in die Mutter und die Eifersucht gegen den Vater« (ebd., S. 238) bei sich selbst und verallgemeinert: »[D]ie griechische Sage [»König Oedipus« von Sophokles, Anm. M.S.] greift einen Zwang auf, den jeder anerkennt, weil er dessen Existenz in sich verspürt hat. Jeder [...] war einmal im Keime und in der Phantasie ein solcher Ödipus« (ebd.). Freuds Theorie des »Ödipuskomplexes« ent-

eingführt, zumal Hofmannsthal Freud damals noch nicht gelesen hat.<sup>18</sup> Daher soll im nächsten Kapitel nach einer historischen Herleitung gesucht werden.

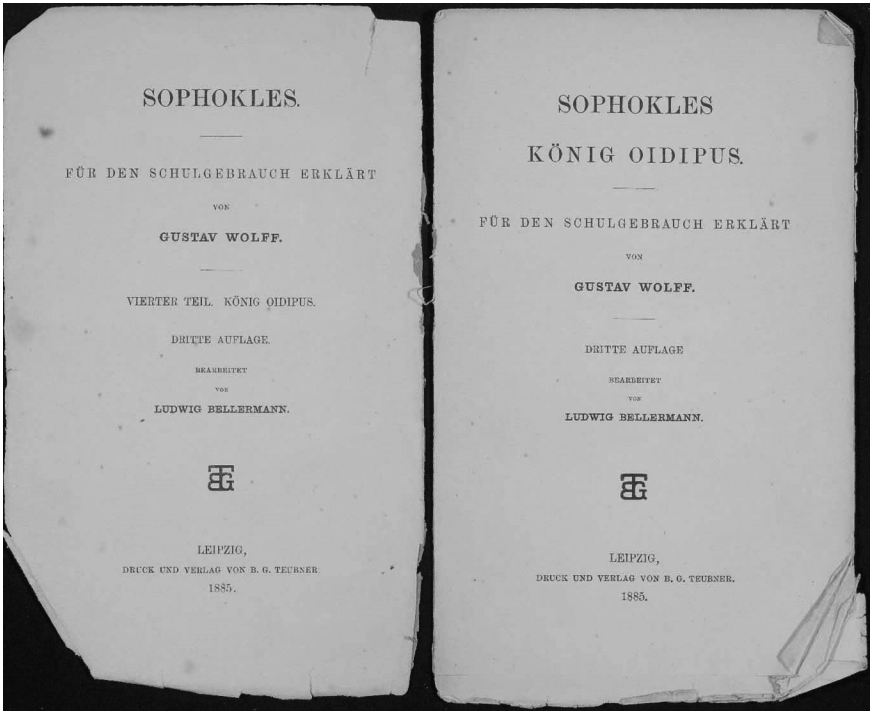


Abb. 1: Sophokles, König Oidipus. Für den Schulgebrauch erklärt von Gustav Wolff, bearbeitet von Ludwig Bellermann. 3. Aufl. Leipzig 1885.

Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, Nachlass Hugo von Hofmannsthal, Bibliothek: \*1918 (Band mit Besitzvermerk). Foto: © Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum.<sup>19</sup>

stand über mehrere Jahrzehnte; vgl. Frauke Berndt und Almut-Barbara Renger, Ödipus. In: Handbuch Literatur & Psychoanalyse. Hg. von Frauke Berndt et al. Berlin / Boston 2017, S. 280–304.

<sup>18</sup> Hofmannsthal bittet seinen Freund Hermann Bahr in einem undatierten Brief um die »Studien über Hysterie« (1895) von Freud und Breuer – bekanntlich im Jahr 1902; vgl. Hugo von Hofmannsthal, Brief Nr. 110 an Hermann Bahr. In: B II, S. 142.

<sup>19</sup> Abb. 1 zeigt eine Aufnahme, die Frau Esther Woldemariam im Hofmannsthal-Archiv (Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum) dankenswerterweise erstellt hat.

## Hofmannsthals Beschäftigung mit dem antiken Ödipus-Stoff

Ich möchte im Folgenden die These vertreten, dass das im Jahr 1895<sup>20</sup> entstandene »Märchen der 672. Nacht« eine literarische Auseinandersetzung mit Sophokles' »König Oedipus« darstellt. Wichtig ist der Befund, dass Hofmannsthal zu diesem Zeitpunkt bereits Sophokles gelesen hatte. So ist Hofmannsthal die ödipale Thematik aufgrund seiner Antikenrezeption bekannt, denn er hat Sophokles' »König Oedipus« in der Schule übersetzt und sich früh mit dem Ödipus-Stoff beschäftigt. Die Anverwandlung des sophokleischen »Oedipus Rex« ist im Kontext von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Antike und seiner Beschäftigung mit dem griechischen Drama zu sehen. In Hofmannsthals Bibliothek befindet sich ein broschiertes Exemplar von Sophokles' antiker Tragödie mit dem Titel »König Oidipus. Für den Schulgebrauch erklärt von Gustav Wolff, bearbeitet von Ludwig Beller mann. 3. Aufl. Leipzig 1885«.<sup>21</sup> Dieser Band aus dem Jahr 1885 enthält Anstreichungen sowie handschriftliche Annotationen (»vereinzelte Marginalien als Metrik- und Übersetzungshilfen«,<sup>22</sup> wie die Herausgeber Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp in den »Erläuterungen« konstatieren) und weist starke Gebrauchsspuren auf. Daher handelt es sich vermutlich um ein Schulbuch Hofmannsthals.<sup>23</sup> Dieses Exemplar aus Hofmannsthals Handbibliothek ist mit einem eingeklebten Besitzvermerk versehen und wird im Hofmannsthal-Archiv im Freien Deutschen Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum in Frankfurt a.M. verwahrt (Abb. 1). Bei der Durchsicht dieses Archiva les habe ich folgenden Hinweis entdeckt: Handschriftlich ist mit Bleistift das Datum »3.6.87«<sup>24</sup> am Rand notiert (s. Abb. 2); es ist davon auszugehen, dass diese Bleistiftergänzung von seiner Hand stammt. Zu diesem Zeitpunkt ist Hofmannsthal (geboren am 1. Februar 1874) 13 Jahre alt und Schüler des

<sup>20</sup> Vgl. Ellen Ritter, Varianten und Erläuterungen. Das Märchen der 672. Nacht. In: SW XXVIII Erzählungen 1, S. 201–214, hier S. 201.

<sup>21</sup> Sophokles, König Oidipus. Für den Schulgebrauch erklärt von Gustav Wolff, bearbeitet von Ludwig Beller mann. 3. Aufl. Leipzig 1885.

<sup>22</sup> Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp, Varianten und Erläuterungen. König Ödipus. In: SW VIII Dramen 6, S. 667–726, hier S. 667.

<sup>23</sup> Vgl. ebd.

<sup>24</sup> Sophokles, König Oidipus (wie Anm. 21), S. 87.

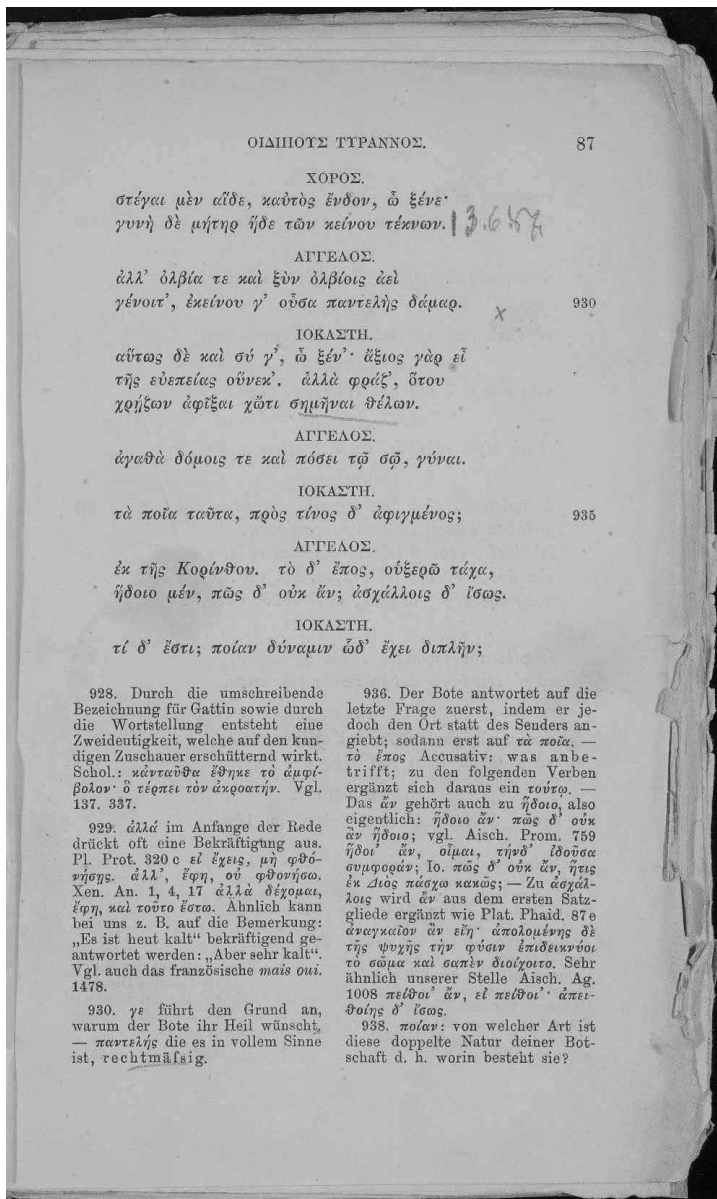


Abb. 2: Sophokles, König Oidipus. Für den Schulgebrauch erklärt von Gustav Wolff, bearbeitet von Ludwig Bellermann. 3. Aufl. Leipzig 1885, S. 87.

Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, Nachlass Hugo von Hofmannsthal, Bibliothek: \*1918 (Band mit Besitzvermerk). Foto: © Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum.<sup>25</sup>

106 Miriam Schabinger

Akademischen Gymnasiums in Wien. Es ist wahrscheinlich, dass Hofmannsthal in dieser Klassenstufe im Unterricht Sophokles aus dem Altgriechischen übersetzt. Wenn die Annotation aus dem Schulunterricht stammt, könnte das Datum 3. Juni 1887 den Termin für eine Hausaufgabe oder Prüfung bezeichnen.

Weitere Textquellen zeigen, dass sich Hofmannsthal bereits früh und kontinuierlich mit dem Ödipus-Stoff beschäftigt. Im Mai 1887<sup>26</sup> besucht er die Aufführung des sophokleischen »König Oedipus« in der Übersetzung von Adolf Wilbrandt<sup>27</sup> im Wiener Burgtheater. Zu dieser Zeit plant Hofmannsthal wohl noch keine eigene Bearbeitung des Ödipus-Stoffes, obwohl er sich mit verschiedenen antiken griechischen Dramen auseinandersetzt.<sup>28</sup> Hofmannsthals Sophokles-Lektüre im Jahr 1892 belegen Briefe an Richard Beer-Hofmann,<sup>29</sup> Gustav Schwarzkopf<sup>30</sup> und Marie Herzfeld.<sup>31</sup>

So sind ihm das Ödipus-Drama und die Ödipus-Gestalt früh als ein Bestandteil des tradierten Bildungsgutes präsent. Beispielsweise erinnert er sich, als er im September 1892 nach seiner Reifeprüfung auf einer Reise in Orange ist, an eine Aufführung des Ödipus-Dramas.<sup>32</sup> 1892 beschreibt er in einem Tagebucheintrag ein offenbar eindrückliches Erlebnis auf einer Reise durch die Provence: »So hat es rings

<sup>25</sup> Ich danke Frau Dr. Katja Kaluga (Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum) für die Unterstützung bei der Recherche im Hofmannsthal-Archiv.

<sup>26</sup> Dies belegt ein Brief Hofmannsthals an Gabriele Sobotka vom 7. Mai 1887; vgl. Nehring / Bohnenkamp, Varianten und Erläuterungen. König Ödipus (wie Anm. 22), S. 667f.

<sup>27</sup> Hofmannsthal verwendet später jedoch die Übersetzung von Hartung (Sophokles, König Oedipus. Griechisch mit metrischer Übersetzung und prüfenden und erläuternden Anmerkungen von Johann Adam Hartung. Leipzig 1851).

<sup>28</sup> Vgl. Nehring / Bohnenkamp, Varianten und Erläuterungen. König Ödipus (wie Anm. 22), S. 668.

<sup>29</sup> Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Brief vom 26. Juni 1892 an Richard Beer-Hofmann. In: BW Beer-Hofmann, S. 7f.

<sup>30</sup> Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Brief Nr. 25 vom 17. Juli 1892 an Gustav Schwarzkopf. In: B I, S. 47f.

<sup>31</sup> Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Brief Nr. 8 vom 21. Juli 1892. In: BW Herzfeld, S. 28.

<sup>32</sup> Vgl. Nehring / Bohnenkamp, Varianten und Erläuterungen. König Ödipus (wie Anm. 22), S. 667.



um den Engpaß ausgesehen, wo Ödipus dem Vater begegnete«. <sup>33</sup> Die »Ruinen« <sup>34</sup> wie auch die Landschaft lösen beim jungen Hofmannsthal eine Assoziation aus und regen seine Fantasie an, sodass er an Sophokles denkt und sich vor dem inneren Auge den historischen Ort in Griechenland ausmalt. Diese Reiseeindrücke aus dem Herbst 1892 erscheinen in produktionsästhetischer Hinsicht für den zweiten Teil des 1895 entstandenen »Märchen[s] der 672. Nacht« prägend: Zum einen sind auch hier der Scheideweg und die Wegenge von zentraler Bedeutung, denn sie finden sich thematisch in der Glashaus-Passage wieder. Zum anderen beeinflussen Hofmannsthals Reiseerfahrungen die Art der Darstellung, denn »Das Märchen der 672. Nacht« ist traumförmig erzählt; die Erzählung führt eine Reise vor, hier allerdings eine Reise ins Innere. So erkundet sie die Psyche des Protagonisten auf genuin literarische Weise; das Erzählen funktioniert wie ein Ineinandergleiten von Ereignissen in Träumen. Hofmannsthal erachtet Träume und innerpsychische Prozesse als essenziell, sodass er Träume und Reisen engführt: In seinem Tagebuch reflektiert er 1892 über »den seltsamen, sinnlosen Reiz der Träume [...]. Ich glaube, so [...] erlebt man sie [Reisen] [...]. Darum haben auch Reiseerinnerungen nachher für uns selbst diesen sonderbar traumhaften Charakter, so fremd, wie nicht wirklich gewesen«. <sup>35</sup> Auch beim »Märchen der 672. Nacht« entsteht ein Eindruck vom »sonderbar traumhaften Charakter«. <sup>36</sup> Dass Hofmannsthal den Text dezidiert als eine Traumerzählung konzipiert, zeigen Briefe, in denen er »das Traumhafte« <sup>37</sup> und die »traumhafte Raschheit« <sup>38</sup> betont. Ob es sich insbesondere beim zweiten Teil um eine reine Imagination des Protagonisten handelt, lässt sich von daher nicht klären. Es bleibt bis zum Ende unklar, ob er real ins Glashaus hineingerät oder aber dieses rätselhafte Ereignis nur imaginiert oder

<sup>33</sup> Hugo von Hofmannsthal, Südfranzösische Eindrücke. In: P I, S. 77–82, hier S. 82. In diesem Tagebucheintrag vom 16. September 1892 schreibt Hofmannsthal über seine Reise durch Südfrankreich im September 1892 nach dem Abitur.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ebd., S. 77.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Hugo von Hofmannsthal, Brief Nr. 130 an den Vater. In: B I, S. 170.

<sup>38</sup> Hugo von Hofmannsthal, Brief vom 27. April 1895 an Richard Beer-Hofmann. In: BW Beer-Hofmann, S. 45.



träumt. Auch Arthur Schnitzler hebt in einem Brief 1895 anerkennend hervor, dass das »Märchen der 672. Nacht« traumförmig erzählt sei:

[Diese Erzählung prägt] in wunderbarer Weise das fahle Licht des *Traums*, dessen rätselhafte wie verwischte Übergänge und das eigene Gemisch von Deutlichkeit der geringen und Blässe der besondern Dinge, das eben dem Traum zukommt. Sobald ich mir die Erlebnisse des Kaufmannssohnes als Traum vorstelle, werden sie mir höchst ergreifend; [...] die Empfindungen des Kaufmannssohnes sind wie im Traum geschildert; die unsägliche Unheimlichkeit, die irgend ein Weg, ein Kindergesicht, eine Tür annehmen kann, wenn man sie träumt, finden kaum im wachen Leben ein Analogon. (Herv. M.S.)<sup>39</sup>

Neben dem Interesse an psychischen Vorgängen ist ein weiterer Faktor für Hofmannsthals Schreiben von Bedeutung: das Adaptieren antiker Mythen,<sup>40</sup> insbesondere die Anverwandlung des Ödipus-Stoffs. Hofmannsthal gestaltet antike Vorlagen neu und setzt sich literarisch mit antiken Mythen auseinander. Dieses Verfahren ist typisch für Hofmannsthals Œuvre. Sein Interesse richtet sich auf den Ödipus-Stoff, den er überträgt und für die Bühne neu bearbeitet.<sup>41</sup> Hofmannsthal plant neben seinem Drama »Ödipus und die Sphinx« (ED 1905/06) auch eine freie Übersetzung von Sophokles' »König Oedipus« als Teil einer Ödipus-Trilogie.<sup>42</sup>

Hofmannsthals Kenntnis der europäischen Literatur ist einerseits Grundlage seiner Arbeit, andererseits motiviert ihn die Tradition zu modernen Transformationen.<sup>43</sup> Im Unterschied zur sophokleischen Tragödie, wo der tragische Held Ödipus unwissentlich seine Mutter Iokaste ehelicht, ist Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht« anders

<sup>39</sup> Arthur Schnitzler, Brief vom 26. November 1895 an Hugo von Hofmannsthal. In: BW Schnitzler, S. 63f.

<sup>40</sup> Zum Zusammenhang Sophokles-Hofmannsthal in »Elektra« vgl. Antonia Eder, Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthals »zerstörendes Zitieren« von Nietzsche, Bachofen und Freud. Freiburg i.Br. 2013.

<sup>41</sup> Der Erstdruck erschien 1907 unter dem Titel »Ödipus, der König. Tragödie von Sophokles mit einiger Freiheit übertragen und für die neuere Bühne eingerichtet« in der Österreichischen Rundschau.

<sup>42</sup> Vgl. Nehring / Bohnenkamp, Varianten und Erläuterungen. König Ödipus (wie Anm. 22), S. 667–684.

<sup>43</sup> Vgl. Elsbeth Dangel-Pelloquin, Biographie. Hugo von Hofmannsthal. In: Website der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, <https://www.hofmannsthal.de/biographie/> [22. Mai 2023].

angelegt, sodass es nicht zum Inzest kommen kann. Denn die Mutter des Kaufmannssohns tritt nicht als Figur in Erscheinung, sondern ist nur intrapsychisch in ihm wirksam. Bei Hofmannsthal ist es auch eher nur ein Inzestwunsch, der sich in der Psyche des Protagonisten regt. Im Unterschied zu Sophokles zeigt sich in seiner Erzählung eine Psychologisierung und Internalisierung, sodass sich das »Märchen der 672. Nacht« als eine Transformation des »König Oedipus« von Sophokles deuten lässt. Dass Hofmannsthal sich dabei auf eine psychologische Auslegung beschränkt, um den antiken Stoff lediglich zu aktualisieren, wäre allerdings eine zu schlichte Beschreibung für seine Syntheseleistung auf der Basis des zeitgenössischen psychiatrischen Wissens. In produktionsästhetischer Hinsicht macht Hofmannsthal die antike Vorlage für sein Schreiben fruchtbar und bleibt im Vergleich mit Freud enger am sophokleischen Urkonzept. Anders als Freuds Theoriekomplex, der ebenfalls auf Sophokles' »König Oedipus« basiert, ist Hofmannsthals Erzählung durch eine ausgeprägte Literarizität gekennzeichnet; darin spielt der literarisch umformulierte Mythos eine stärkere Rolle als in Freuds Ödipus-Theorie. Wesentlich ist der Befund, dass Sophokles' Tragödie der Ausgangspunkt der genuin Hofmannsthal'schen Anverwandlung des antiken Ödipus-Stoffs ist. Durch die Auseinandersetzung mit Sophokles' »König Oedipus« kommt Hofmannsthal zu einer psychologischen Lesart und zu neuen Erkenntnissen, die sich im »Märchen der 672. Nacht« niederschlagen. Dabei ist die Art und Weise, wie er die antike Vorlage umarbeitet und neu montiert, ausschlaggebend.

#### Sophokles' »König Oedipus« und Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht«

Meine These, wonach das »Märchen der 672. Nacht« als eine literarische Anverwandlung der antiken Vorlage angesehen werden kann, lässt sich konkretisieren durch den Vergleich zwischen Sophokles' »König Oedipus« und Hofmannsthals Erzählung: Durch die Beschreibung von Strukturanalogien, auch auf der Ebene von Anspielungen, wird diese Lesart plausibel. Dies heißt jedoch nicht, dass die Differenzen zu vernachlässigen wären. Hofmannsthal ändert die literarische Vorlage

auf spezifische Weise ab: Die zentrale Hohlweg-Szene bei Sophokles wandelt er um und verlagert den Weg, den die Figur gehen muss, in ihr Inneres. Dadurch erreicht Hofmannsthal eine Psychologisierung und Internalisierung.

In Sophokles' »König Oedipus« hat der Orakelspruch eine zentrale Funktion: Laios und Iokaste lassen den gemeinsamen Sohn Ödipus kurz nach der Geburt wegbringen, sodass er nicht bei seinen leiblichen Eltern aufwächst. Aufgrund der Prophezeiung bricht Ödipus von seiner Heimatstadt Korinth auf und tötet auf dem Weg unwissentlich seinen Vater. Movens der Handlung und des Aufbruchs in Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht« ist der Brief an den Kaufmannssohn im zweiten Teil, der dem Orakelspruch strukturell entspricht. In beiden Fällen erfolgt der Aufbruch, um das, was gewissagt oder gelesen wurde, zu verhindern. Allerdings gelingt dies nicht, vielmehr wird die Situation dadurch umso schlimmer und endet tragisch.

In Hofmannsthals Erzählung will der Kaufmannssohn in die Stadt zu sich nach Hause; ein Vorhaben, das aber nicht realisierbar ist: Als er einen Brief erhält, verlässt er sein Landhaus, wo er im Sommer lebt, und fährt zurück in die Stadt, um den Tatvorwurf gegen seinen Diener zu klären (S. 22). Nachdem der Kaufmannssohn den Gesandten des Königs von Persien nicht zu Hause antrifft und seine eigene Wohnung versperrt ist, weil keiner seiner Diener anwesend ist, muss er eine Unterkunft finden. Entgegen seiner ursprünglichen Absicht, sich zügig eine Bleibe für die Nacht zu suchen, geht er in einen Juwelierladen und trifft nach dem Schmuckkauf die Entscheidung, einen anderen Weg einzuschlagen und den benachbarten Garten zu besichtigen. Erklären lässt sich dies durch einen intrapsychischen Konflikt, der ihn hemmt oder blockiert und sein äußerlich sichtbares Handeln beeinflusst. Der Funktion des Sehers Teiresias, durch den Ödipus in Sophokles' Tragödie die Wahrheit erkennt, entspricht die Rolle des Juweliers in Hofmannsthals Erzählung. Denn dieser bringt den Kaufmannssohn auf die richtige Spur, indem er ihm den Weg in den Garten zeigt, und führt ihn so indirekt zur Erkenntnis.

Beim Vergleich der Texte sind deutliche Parallelen zwischen den beiden Protagonisten erkennbar: Ödipus wächst ohne seine leiblichen Eltern in einer Ersatz- oder Adoptivfamilie auf. Der junge Kaufmanns-

sohn lebt mit Diener:innen zusammen, weil er »weder Vater noch Mutter« (S. 15) hat. Beide Protagonisten leben in privilegierten Verhältnissen, jeder von ihnen hatte einen Vater, der König war und Macht hatte: Ödipus' leiblicher Vater, König Laios, und der »König der Vergangenheit« (S. 18) bei Hofmannsthal (s.o.). Trotz der räumlichen Trennung zeigt sich bei beiden Männern eine sehr starke Bindung an die Mutter, die Ödipus zum Verhängnis wird. Sie geraten in eine psychische Ausnahme-situation und zeigen dabei die gleichen Affekte: Furcht und zornige Erregung; ein Tatvorwurf führt zu starkem Zorn. Beide Figuren leben ständig in Angst: Ödipus, seit er den Orakelspruch bekommen hat und den gewissagten Inzest mit der Mutter fürchtet. Analog dazu empfindet der Kaufmannssohn eine »furchtbare Beklemmung [...], eine tödliche Angst vor der Unentrinnbarkeit des Lebens« (S. 19). Das Schicksal vollzieht sich unausweichlich und das tragische Ende ereilt die Hauptfiguren unaufhaltsam.

Die Analyse inhaltlicher und struktureller Parallelstellen ergibt zahlreiche signifikante Übereinstimmungen relevanter Schlüsselwörter.<sup>44</sup> Diese werden hier teilweise erneut aufgegriffen, um die Argumentation stichhaltig zu begründen. Mit dem »große[n] König der *Vergangenheit*« (S. 22, Herv. M.S.) wird der Vater des Protagonisten assoziiert, der als mächtige Instanz in seinem Inneren wirksam ist. Der Kaufmannssohn reflektiert über den Tod des Vaters. Ähnliche Gedanken treiben Ödipus um: »Wie lange Zeit nun ist es schon, daß Lahios – [...] spurlos dahinschwand, umgebracht von Mörderhand?« (V. 525; 527).<sup>45</sup> Ödipus' leiblicher Vater Laios ist seit langer Zeit tot, und Ödipus folgt ihm als König von Theben nach. Entsprechend seinem Selbstbild fühlt sich der Kaufmannssohn als *König* und folgt dem Spruch

»Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße« [...]. [Er] sah sich schön, wie ein auf der Jagd verirrter *König*, in einem unbekannten Wald unter seltsamen Bäumen einem fremden wunderbaren Geschick entgegengehen. (S. 16, Herv. M.S.)

<sup>44</sup> Diese Schlüsselwörter sind im Folgenden kursiv markiert (Herv. M.S.).

<sup>45</sup> Versangaben in Klammern zitiert nach: Sophokles, König Oedipus. Griechisch mit metrischer Übersetzung und prüfenden und erläuternden Anmerkungen von Johann Adam Hartung (wie Anm. 27; Herv. M.S.).

Dies ist eine vage Vorausdeutung auf die spätere Glashaus-Szene und seinen Tod am Ende.

[Er ging in eine Richtung,] wo er sich eine Herberge für die Nacht suchen könnte. Denn es verlangte ihn nach einem *Bette*. Mit einer kindischen Sehnsucht erinnerte er sich an die Schönheit seines eigenen breiten Bettes, und auch die *Betten* fielen ihm ein, die der große König der Vergangenheit für sich und seine Gefährten errichtet hatte, als sie *Hochzeit* hielten mit den Töchtern der unterworfenen Könige, für sich ein *Bett* von Gold, für die anderen von Silber.[.] (S. 27, Herv. M.S.)

Der Kaufmannssohn assoziiert sein eigenes Bett mit dem *ehelichen Bett* des Königs, seines Vaters – so denkt er bei der Suche nach einem Bett gleichzeitig an das Ehebett seiner Eltern. Sophokles gestaltet die inzestuöse Konstellation unzweideutig, denn Ödipus teilt sich ein eheliches Bett mit seiner Mutter Iokaste und spricht: »ich sitz' in seinem [Laios'] Thron und Reiche, das er einst besaß, ich nenne seine Gattin [Iokaste] mein, sein ehlich Weib« (V. 243–245). Der Inzest (»die Muttereh«, V. 925) findet realiter statt (»schnöde[] Ehefreuden mit dem eignen Kind; Beweint das *Bette*, wo die Arme zweier Art, vom Mann den Mann, vom Kinde Kinder sich gebart!«, V. 1194–1196, Herv. M.S.). Ödipus wird als »Mann der Frau, von der er stammt!« (V. 1293) zur tragischen Figur. Das Tragische ist verbunden mit der Einsicht der Figur in die Ausweglosigkeit des tragischen Konflikts: »War ich [Ödipus] getraut mit der [Iokaste], Der ich entsproßte, weh!« (V. 1295). Beim Kaufmannssohn hingegen spielt sich dieser Vorgang rein intrapsychisch ab.

Der *Diener* hatte von Iokaste den Auftrag, Ödipus als Säugling wegzubringen und zu töten. Aufgrund seines Berichts erkennt Ödipus, dass er selbst der Täter ist und den Vatermord begangen hat (V. 1119–1128). So trägt der Diener wesentlich zur Aufklärung der Tat bei. Sowohl bei Sophokles als auch bei Hofmannsthal ist die Figur des Dieners direkt verknüpft mit einem Tatvorwurf und indirekt auch mit der Tat selbst.

Der Brief trug keine Unterschrift. In unklarer Weise beschuldigte der Schreiber den *Diener* des Kaufmannssohnes, daß er im Hause seines früheren Herrn, des persischen Gesandten, irgendein abscheuliches *Verbrechen* begangen habe. (S. 21, Herv. M.S.)

Dieser Verdacht setzt die Handlung in Gang. Hofmannsthal stellt die Hohlweg-Szene im zweiten Teil ins Zentrum der Erzählung und legt dabei den Fokus ebenfalls auf eine Weggabelung oder einen Scheideweg. Dieser *Engpass*, ein enger Pfad in der Glashaus-Szene, entspricht dem o.g. biographischen Erlebnis 1892 auf einer Reise durch Südf frankreich.

[Der Kaufmannssohn] stand in einem schmalen, gemauerten Gange; [...] die *Mauer* zu beiden Seiten war kaum über mannshoch. Aber der Gang war nach einer Länge von beiläufig fünfzehn Schritten wieder vermauert, und schon glaubte er sich abermals gefangen. (S. 26, Herv. M.S.)

Der Protagonist sieht sich mit der Unentrinnbarkeit des Schicksals konfrontiert und spürt die Unausweichlichkeit körperlich und psychisch. Es gibt nur diesen einen Ausweg; er kann sich keinen falschen Schritt erlauben, sonst würde er hinabstürzen. So versucht er, über einen schmalen Steg oder ein Brett zu einer gegenüberliegenden Plattform »hinüberzugehen. Aber unglücklicherweise wurde er sich doch bewußt, daß er über einem viele Stockwerke tiefen, gemauerten Graben hing« (S. 26f.). Der Kaufmannssohn steht hier an einem psychischen Abgrund, der sich plötzlich öffnet.

In der antiken Vorlage ist die *Kreuzung* – ein »Dreiweg« (V. 801) – der wichtigste (Tat-)Ort der Handlung, nämlich der Schauplatz des Vatermords: »eine[] Scheide dreier Wagenwege« (V. 730); »Phokis [...] ein *Scheideweg* trifft dort von Delphi und von Daulia her zusammen« (V. 733f., Herv. M.S.); »[d]reifacher *Kreuzweg*, und verborgnes Waldesthal« (V. 1328, Herv. M.S.). Ödipus sagt über die Wegenge, an der er seinen Vater Laios tötete: »Und Forst und *Engpaß* am gekreuzten *Scheideweg*, die einst das Blut des Vaters, welches meine Hand vergossen, tranken!« (V. 1330, Herv. M.S.). Bei Sophokles sind Bäume und Gehölz mit dem Vatermord verknüpft. Für den Kaufmannssohn sind die *Pflanzen* – »so seltsames, ihm völlig unbekanntes Blattwerk« (S. 24) – angstausslösende Faktoren; das »halbdunkle Gewirr der Bäume und Ranken« (S. 26) im Glashaus ist Furcht einflößend. »Blüten, die [...] etwas von Masken hatten, heimtückischen Masken mit zugewachsenen Augenlöchern« (S. 26) versetzen ihn in Angst und Schrecken. Die Pflanzen sind anthropomorphisiert und deuten darauf hin, dass eine starke diffuse Furcht bezogen auf andere Menschen in ihm wirkmächtig ist. Die »Augenlöcher[]«

(S. 26) sind verknüpft mit der Stelle der Selbstblendung und insoweit eine Anspielung auf Sophokles, denn Ödipus durchstößt sich mit Nadeln die Augen. Bei Hofmannsthal ist eine begrenzte Einsicht ins Glashaushaus möglich, denn die Wände sind durchsichtig und lassen Blicke ins Innere zu. Verschiedene *Mauern* markieren Räume im Unterbewusstsein, der Garten um das Glashaushaus herum ist ebenfalls von einer hohen Mauer umschlossen (S. 24). Auch bei Sophokles kommen Mauern vor; so ist die Stadt Theben von einer Stadtmauer umschlossen (»die Stadt, die Mauern«, V. 1309).

Der Text lässt kaum einen Zweifel daran, dass die *Tür* einen Übergang von außen nach innen darstellt – eine Schwelle; bei Hofmannsthal steht diese für den Zugang zu Erinnerungen. Da es im Garten zwei Glashäuser gibt, ist naheliegend, dass dort mindestens *zwei Türen* existieren – ähnlich wie die Doppeltür in Sophokles' Stück. Beim Öffnen der Glashaustür stößt der Kaufmannssohn auf Widerstand:

In seiner Angst ging er sehr schnell auf die *Tür* des Glashaushaus zu, um hineinzugehen; die Tür war zu, von außen verriegelt; hastig bückte er sich nach dem Riegel, der sehr tief war, stieß ihn so heftig zurück [...] (S. 25, Herv. M.S.). [...] Als er fertig war, ging er zur Türe und wollte hinaus. Die Tür gab nicht nach; das Kind hatte sie von außen verriegelt. (S. 26)

Die Tür ist verbarrikadiert, der Rückweg nach außen versperrt – er fühlt sich dem Abgrund ausgeliefert und kann seinem innerpsychischen Konflikt nicht entkommen. Seine Psyche bleibt gefangen. Im Unterschied zum Hofmannsthal'schen psychischen Abgrund spitzt sich das Geschehen in Sophokles' Tragödie zu, bis Ödipus direkt am tödlichen Abgrund steht: »Und schrecklich schreiend [...] sprang er auf die *Doppelthüre*« (V. 1206, Herv. M.S.). Ödipus tobt und bricht die *Tür* auf, hinter der sich Iokaste nach dem Erkennen des Inzests getötet hat. Daraufhin entfernt Ödipus goldene Nadeln von Iokastes Gewand und blendet sich damit: »Er zog den *goldgetrieb'nen* Spangen-*Schmuck* herab vom Kleid der Frau, womit es zugeheftet war, und hub und stieß sie in die Augen-Kreise sich« (V. 1214–1216, Herv. M.S.).

*Goldschmuck* erscheint in der antiken Vorlage als ein zentrales Glied in der Handlungskette und steht in Verbindung mit einer Frau, die wie Ödipus selbst am Inzestverhältnis beteiligt ist. Bei Hofmannsthal löst der goldene Schmuck Assoziationen und Impulse aus, die auf ödipa-

lem Begehren basieren. Diese innerpsychischen Vorgänge, die dem Bewusstsein nicht zugänglich sind, münden in ein Agieren des Protagonisten, das ihn antreibt: das Kaufen des Goldschmucks für seine Dienerinnen (S. 23).

Der *Kampf* ist in beiden Texten eine Schlüsselszene und verläuft analog, denn der Protagonist wird angegriffen, d.h. er macht nicht den Anfang, sondern reagiert. So übt zuerst die gegnerische Seite *Gewalt* gegen ihn aus, und er wehrt sich. Bei Hofmannsthal ist das Pferd die angreifende Instanz: »[Der Kaufmannssohn] bückte sich, das *Pferd* schlug ihm den Huf mit aller Kraft nach seitwärts in die Lenden und er *fiel auf den Rücken*« (S. 29, Herv. M.S.). Dabei wird er zum Opfer, kann sich nicht mehr wehren und stirbt kurz nach dem Angriff. Auch bei Sophokles erfolgt zunächst eine Gewaltanwendung gegen den Protagonisten, wobei Pferde eine eher untergeordnete Rolle spielen. Ödipus schildert den Kampf aus seiner Perspektive:

[A]ls ich [Ödipus], also pilgernd, jenem Kreuzweg nahe war, da kam ein Herold mir entgegen und ein Mann [König Laios] auf einem *roßbespannten* Wagen fahrend, so wie du ihn schilderst, und der Fuhrmann *drängte mich*, wie auch der Greis selbst, aus dem Wege *mit Gewalt*. Und *ich, im Zorne, schlage* den mich Drängenden, den Wagenlenker: und der Greis, das sehend, paßt mir beim Vorbeigeh'n an dem Wagen auf, und *trifft mich* mitten auf den Scheitel mit dem Stachelstock. Doch büßt' er nicht mit Gleichem: nein, ein kräft'ger Hieb des Stabs, geführt mit diesem Arme, macht, daß er [Laios] *rücklings*, sich überschlagend, aus dem Wagen *stürzt*. Darauf erschlug ich alle (V. 755–768, Herv. M.S.).

Zuerst ist Ödipus der Unterlegene, kurz danach wird er allerdings zum Täter und Vaternörder, indem er die Gewalt erwidert und Morde im Affekt begeht. Ausschlaggebend ist, dass hier eine Umkehrung der Gewalt stattfindet: In der antiken Tragödie tötet Ödipus seinen Vater, bei Hofmannsthal hingegen wird der Protagonist getötet – diese Konstellationen stehen sich diametral gegenüber.

Sowohl im »König Oedipus« wie auch im »Märchen der 672. Nacht« sind *Affekte* wie Zorn, Angst und eine starke emotionale Erregung der Protagonisten unverkennbar, jedoch beruhen diese Reaktionen auf je unterschiedlichen Ursachen. Ödipus' *Zorn* entsteht, als der Seher Teiresias ihn mit dem Tatvorwurf konfrontiert, der gesuchte Königs- und Vaternörder zu sein: »Ich spreche kein Wort weiter: magst du



[Ödipus] darum, wenn's beliebt, im *Zorne* toben, noch so grimmig wild« (V. 328f., Herv. M.S.). Ähnlich reagiert der Kaufmannssohn, wobei der Vorwurf nicht gegen ihn selbst, sondern gegen seinen Diener gerichtet ist: »[Der Kaufmannssohn] ging auf und ab, die *zornige* Erregung erhitzte ihn« (S. 21, Herv. M.S.). Dieser *Zorn* ist mit seinen Eltern verknüpft.

Ödipus ist getrieben von der *Angst*, den prophezeiten Vaternord zu begehen: »So lange bebte Oedipus vor dieses Manns [gemeint ist Polybos, M.S.] Ermordung, und verbannte sich: Jetzt hat das Schicksal ihn erlegt, nicht seine [Ödipus'] Hand!« (V. 897–899). Ödipus spricht: »Du hast's gesagt, ich aber war von *Furcht* bethört« (V. 923, Herv. M.S.). Zudem ist Ödipus erfüllt von Furcht vor der Erfüllung der gewissagten Ehe mit der Mutter. Der Bote fragt: »Um welches Weib nun hegt ihr eure *Bangigkeit*? [...] Und was an jener ist es, das euch *Furcht* gebiert?« (V. 938; 940, Herv. M.S.). Ödipus antwortet: »Aus *Angst*, daß Phóbos deutlich sich verwirkliche! [...] Dies eben, Vater, *schreckt* mich immerfort.« (V. 960; 962, Herv. M.S.) Dieses »*Bangen*« (V. 963, Herv. M.S.) stellt sich dar als Furcht vor der Realisierung des Orakelspruchs – des Vaternords und des Inzests. Deshalb meidet er seine Eltern und bleibt der Stadt Korinth fern. Ödipus nimmt die Furcht wahr als äußere Bedrohung angesichts der real erscheinenden Gefahren. Hofmannsthal hingegen lässt die Quelle der Angst offen: »[Der Kaufmannssohn] wußte nicht, wovor er so namenlose *Furcht* empfand« (S. 25, Herv. M.S.). Naheliegend ist, dass diese Angst im Inneren der Figur entsteht. »In seiner *Angst* ging er sehr schnell auf die Tür des Glashauses zu [und] hatte Herzklopfen vor Angst« (S. 25, Herv. M.S.). Hinzu kommen weitere negative Affekte – Schrecken und Grauen: »[Der Kaufmannssohn] erschrak [...] abermals, mit einer unangenehmen Empfindung des *Grauens* im Nacken« (S. 24, Herv. M.S.). All dies deutet auf einen Konflikt im Inneren des Kaufmannssohns hin. Dabei kann er sich nicht bemerkbar machen, um Hilfe zu holen, kann keine Laute artikulieren und bleibt stumm:

Er wollte schreien, aber er fürchtete sich vor seiner eigenen Stimme (S. 26, Herv. M.S.).

[...] Eine Weile beschäftigten ihn nur seine *Schmerzen* und die erstickende Todesangst [...]. Mit einer großen *Bitterkeit* starrte er in sein Leben zurück

[...]. Dann erwachte er und *wollte schreien*, weil er noch immer allein war, *aber die Stimme versagte ihm*. (S. 30, Herv. M.S.)

Hofmannsthal orientiert sich deutlich an Sophokles' Urkonzept. Die Notwendigkeit des Untergangs und das tragische Schicksal sind unausweichlich. Rückblickend empfindet der Kaufmannssohn sein Leben und den Lauf des Schicksals ähnlich bitter wie Ödipus, der klagt:

[Ödipus:] Ach ach! ach ach! ich Unglücksman! Wo schwebt *mein Laut* in die Weite hinaus, und *verhallet* im Flug? Wo triebst du mich hin, weh! *Schicksal!* (V. 1253-1256, Herv. M.S.) [...] [W]ie durchbohren mich zugleich die Dolche dieser *Schmerzen* und die *Erinnerung!* (V. 1261f., Herv. M.S.).

Wie Ödipus erkennt auch der Kaufmannssohn die »Unentrinnbarkeit des Lebens« (S. 19).

Der Vergleich mit Sophokles hat gezeigt, dass Hofmannsthal verschiedene Elemente und zentrale Momente aus der Hohlweg-Szene aufgreift und am Ende neu zusammenfügt. Auch wenn Hofmannsthal Abänderungen der sophokleischen Vorlage vornimmt, bleibt ein innerer Zusammenhang bestehen. Dem Gerichtsprozess bei Sophokles entspricht strukturell die Anlage des zweiten Teils des »Märchen[s] der 672. Nacht«: Der Tatvorwurf motiviert die Handlung, und der Kaufmannssohn muss den Weg rückwärtsgehen, um die Schuld zu klären. Das Ermitteln endet mit dem eigenen Tod und gleicht einem Erkennen der eigenen Schuld. Bei Sophokles führt der Chor Ödipus, entsprechend dem mäeutischen Prinzip, zur Erkenntnis; bei Hofmannsthal sind derartige Erkenntnisvorgänge internalisiert und vollziehen sich allein im Inneren des Protagonisten ohne externe Einflüsse und ohne Austausch mit anderen Figuren.

Entscheidend ist der Befund, dass die Erlebnisse des Protagonisten auch von psychointernen Vorgängen beeinflusst werden und in einem gewissen Maß aus der Dynamik der Psyche resultieren. Hofmannsthal stellt in seiner Erzählung innerpsychische Prozesse anhand der spezifischen literarischen Gestaltung der Psycho-Logik einer fiktiven Figur dar, an der er Wünsche und Ängste veranschaulicht, die dem Bewusstsein nicht zugänglich sind. Dadurch, dass er die literarische Vorlage umwandelt, erreicht er eine verstärkt psychologische Darstellung. Zwar übernimmt Hofmannsthal die analytische Struktur der antiken Tragödie von Sophokles, aber er verinnerlicht diese, sodass

sich in seiner Erzählung eine schrittweise Enthüllung in der Psyche der Figur vollzieht. Im Unterschied zur zentralen Hohlweg-Szene bei Sophokles gibt Hofmannsthal dem Geschehen in der Glashaus-Szene eine andere Wendung. Die genannte Psychologisierung gelingt ihm, indem er die antike Vorlage abwandelt und den Hohlweg durch einen innerpsychischen Hohlweg ersetzt. Dieser gleicht einem memorierten Weg im Inneren der Figur – dabei handelt es sich um Erinnerungen an die Kindheit. Ähnlich wie bei Sophokles ist das auslösende Moment, dass der Protagonist die Ausweglosigkeit des inneren Konflikts spürt. Diese Erkenntnis führt dazu, dass er den Weg rückwärtsgeht. Der Kaufmannssohn ist psychisch gefangen und kann dem Konflikt, der sich in seiner Psyche abspielt, nicht entkommen. Weil Gedanken, die sich dem Bewusstsein entziehen, den Protagonisten umtreiben und ihn bewegen, verspürt er den Zwang, zum Tatort vorzudringen – zu jenem Bereich, wo das Problem verortet ist. Deshalb kehrt er intrapsychisch zur Tat zurück und geht den Weg zeitlich rückwärts bis zu dem Punkt, an dem der Konflikt entspringt. Die Handlung steigert sich bis zum finalen Aufeinandertreffen in einem tödlichen Gefängnis, aus dem es kein Entrinnen gibt. Der Tod durch den Pferdetritt erscheint als die logische Konsequenz. Hofmannsthal wendet die Konstellation, sodass sich das Gewaltverhältnis im Vergleich mit der antiken Vorlage umkehrt. Der Vätermord bei Sophokles steht der Tötung des Kaufmannssohns diametral gegenüber: Ödipus tötet – der Kaufmannssohn kommt zu Tode. Während Ödipus Gewalt ausübt, indem er den Mord an Laios und seinen Begleitern begeht, erleidet der Kaufmannssohn Gewalt.

Im Hinblick auf die immense Wirkungsgeschichte des Ödipus-Stoffs und der sophokleischen Ödipus-Gestalt ist zu konstatieren, dass der antike Mythos zahlreiche Schriftsteller:innen und Künstler:innen inspirierte. Freud ist bekanntlich nicht der Erste, der ödipale Strukturen erkannt hat. Denn eine ödipale Konstellation findet sich bereits früher, beispielsweise in literarischen Werken der Romantik.<sup>46</sup> Als besondere Leistung Hofmannsthals ist hervorzuheben, dass er den (nicht-psycho-

<sup>46</sup> Exemplarische Beispiele sind Ludwig Tiecks »Der Runenberg« (1802) und E.T.A. Hoffmanns »Die Bergwerke zu Falun« (1819). Hierzu sei außerdem verwiesen auf eine Überblicksdarstellung zur Romantischen Psychologie und zur Proto-Psychoanalyse im literarischen Text; vgl. Detlev Kremer und Andreas B. Kilcher, Romantik. Lehrbuch Ger-

logischen) Ödipus-Stoff psychologisiert – und dies eben vor Freud. Bei der Anverwandlung des antiken Dramas Sophokles' gelingt Hofmannsthal eine Psychologisierung, indem er die treibenden Kräfte des Geschehens von der Außenwelt in die Innenwelt und damit ins Innere der Figur verlagert. Denn die Erzählung beleuchtet den Bereich der unbewussten Wünsche eines Subjekts, die im Schlummer liegen, und fokussiert einen innerpsychischen Konflikt, der mit den spezifischen, verborgenen Kindheitserinnerungen eines Individuums in Verbindung steht. Dieser Ansatzpunkt, die diffusen psychointernen Vorgänge und Rückerinnerungen an die Kindheit vorzuführen, ermöglicht Hofmannsthal die Erschließung der psychischen Verfasstheit einer Figur; zugleich wird dabei die Frage nach dem Subjekt in literarischer Form erkundet. Obwohl Hofmannsthal 1895 Freuds Ödipus-Theorie nicht kannte, konnte er dennoch zu einer psychologischen Les- bzw. Schreibart gelangen: zum einen durch die literarische Auseinandersetzung mit Sophokles – zum anderen durch die Art, wie er Elemente aus der antiken Vorlage neu montiert. Hofmannsthal nimmt zwei Abänderungen der sophokleischen Vorlage vor, die allerdings einen inneren Zusammenhang ergeben. Das Gewaltverhältnis wendet sich, die Konstellation verkehrt sich ins Gegenteil – sie endet nicht wie bei Sophokles mit dem Vätermord, sondern mit dem Tod des Kaufmannssohns. Außerdem ist bedeutsam, dass Hofmannsthal die Hohlweg-Szene umwandelt und einen Weg innerhalb der Psyche darstellt: Dieser Weg im Inneren des Kaufmannssohns wird verkehrt und verläuft zeitlich rückwärts. Auf diese Weise wird das zentrale Geschehen internalisiert und stärker psychologisiert. Der ästhetische Eigenwert tritt besonders hervor in Hofmannsthals genuin literarischer Anverwandlung des Ödipus-Stoffs nach Sophokles und vor Freud. Diese unterscheidet sich grundlegend von der später entstandenen Freud'schen Psychoanalyse: Beim ›Ödipuskomplex‹ setzt die Psychoanalyse als Verfahren der Heilung an, sodass die Überwindung oder Bewältigung einer ödipalen Krise durch psychoanalytische Therapie denkbar ist; im »Märchen der 672. Nacht« hingegen ist keine Heilung möglich.

manistik. 4., akt. Aufl. Berlin/Heidelberg 2015, S. 80–88 (auch online: <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05414-2>).